京劇藝術講座

北京市戏曲編导委員会編

第三集

北京宝文堂書店


数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT

編者的話

这本小册子，編选了几篇我会举办的"京劇表演艺术講座"的整理稿。主講人是几位全国知名的京劇前輩艺术家。

在戏曲表演艺术理論方面，我們还貧乏得很。我們急需繼承、研究和总結傳統的表演艺术；并在这基础上进一步創造反映现代生活的表演艺术。

講座主講的老先生們都經历着京戏由清末到社会主义大跃进的今天，他們在京劇表演艺术方面有着丰富的經驗、深刻的体会、精湛的見解。这些講座曾經吸引和振奋了北京的戏曲界。

今后我們还将繼續举办京劇表演艺术及京劇音乐方面的講座，并将繼續整理出版。希望戏劇界及讀者給我們提出宝貴的意見，以改进我們的工作。

北京市戏曲編导委員会

1958.6

目　　录

京剧音乐中的文武場

徐兰沅講　唐吉整理

京剧胡琴得講究三准，哪三准哩？一是耳音准，二是定弦准，三是摁字准。这三方面最主要的是耳音准。两弦的純五度关系，把位是否正确，指音是否准，都是要靠耳朵来鑒別的。

定弦通常用笛子，因为它有固定音位；不过有时由于吹笛时用的口形不同和用气的不匀，往往一个音会升高一点或是降低一点。稍不注意，就会差半个調門。就是用"哨子"来定，也許到臨拉的那刻兒，弦会回一点，这时就全靠耳音了。

甭管你和哪个角兒拉，他寻常用的調門你要用耳朵把它記住了。上出戏調門不管是多高或是多矮，到了这出戏时决瞞不过自己的耳音。輕輕地"当当"两下就成了！

在舞台上怎样定弦哩？有些人是在后台"丁丁当当"的定，到前台也还定。試問到場以后，角兒从念白至开唱，鑼鼓起了"帽兒头"：这时你还是不会放心的吧？如果再来一下"丁当"，你又会感覚到前面定的弦完全无用了。肯定說这样定弦是不好的，原因是这里面有很

多值得提的，文場定弦切忌在台前台后"丁丁当当"，因为这样会破坏演員的情緒，同时观众也会覚得厭煩。講究的是定弦不讓台上台下听到你琴声，如果讓人首先听到"丁丁当当"的声音，除了会产生上述的两个不良效果而外，通过清亮的琴音抓住观众的心情这一功效也会因此而失去了！

拿《探母》来說：当演員念白到"好不伤感人也"起鑼时，这时你輕輕地校一下音，等到"哆囉 65…56 | 112 55 216 11 |"喝！这琴挺响，多清亮啊！观众就被抓住了——就是因为他們沒有听到你的調門高矮，也不知胡琴是否响，才能产生这样好效果。

再說《捉放宿店》，"梦里阴台到故家"，"得弃、冬、冬、冬……"，在起鼓时你輕輕地动一下弦，等到"陈宫好悔也"，忽的 03 235 | 126 5……台下是鴉雀无声，琴音显得分外好听。观众对你的琴音爱听，也就是音乐对整个戏起了烘托作用。文場也和演員一样也得会利用特点，抓住时机，把戏剧这一綜合艺术的特性完美的表达出来。

文場还得講究会"抓"

这是我們本行的話。为什么要講究"抓"哩？拿过

去来説：拉开場戏和中华工戏，誰也不“对戏”。到了后台方知道今天演什么，那就全凞“抓”了。“抓”就是抓腔兒。不管你是西皮、二黄、慢板、快板。腔兒朝哪里去，我都能替你把腔兒不显山不露水的包裹圓了。过去跟梅先生合作时，拉到老生我就是抓腔兒。因为拉青衣和拉老生不是一回事，用拉青衣的方法拉老生显得小气，不好听。有的人説：“我在台下面先問好什么腔兒然后再拉”，这当然也可以，不过你倘若不能抓，仍然会出錯。否則为什么业余爱好者在台下拉得挺好，上台就不行了？就是你連譜子都記下了，拉出来又会显得呆板，不活气。再就是碰到生戏你还敢拉不敢拉？因此文場还得具备着能“抓腔兒”的本領。

下面我再談几个具体問題。

哑笛和行弦

京剧音乐的过門名目太少了！在过去連“快三眼”这名目都沒有，后来有人創造出了快三眼。現在的名目也还多了些，有的是把梆子的名目插在皮黄里，或把皮黄的名目又插在梆子里，这样就混乱了。还有的自立名目，連本行也不懂。旣有曲就应該有它的名称和来历。

經常听到“这里来一点哑笛。”究竟怎么叫“哑笛”呢？有人就答不出了。“哑笛”原是梆子里的一个名目，是用胡胡拉、笛子伴着吹，吹时将高字吹爲音随着胡胡，有

时不吹，因为演員念白怕給笛子攪乱故要哑点，因此称“哑笛”。皮黄里不是用笛子吹的，叫“哑笛”就不相宜。皮黄里应称为“小过門”。

小牌子除了“小过門”还有“小拉头”，“小拉打”。“小拉打”就是“小开門”，小拉头就是 0 6 | 7·2 6723 |…… 《桑园寄子》里背小孩就是用的它。談到“哑笛”又想到一件事：就是舞台上常見的“这兒来点吹打吹打”它是叫“吹打吹打”嗎？显然不是。这是被人叫俗了。有人說叫“工尺上”，那还不对。“工尺上”是里面的几个工尺，正确的名称是“傍妆台”在《群英会里》訂席用的叫“揚州傍妆台”。

拉“小拉头”“小拉打”的尺寸在哪里哩？記得过去我跟譚鑫培先生拉琴时，他唱《捉放宿店》唱到“放虎归山要把人……抓”的时候，鼓点是扎、扎、扎，我总覺得这兒嫌空。有一次我便加上了“小拉头”，我的6 7剛下到第二音时，打鼓的刘順也赶上了，尺寸就被他抓住了，配合得很整齐，現在是凡演《捉放曹》时都是这么拉了。

凡是南梆子的小导板“小拉头”的起头，要和鼓合尺寸。第一下是取齐，第二下是尺寸，否則尺寸就不合。尺寸好比人穿衣服，如果不合身，穿起来就不舒服，不好看。

过去沒有“行弦”这名称。为什么哩？打拉开場戏弹月琴起，前半工，后半工，連个“^{7}ᄂ6 2 4 —”还要人教嗎？另外在戏里是可有可无、打鼓又不管，因此也

統沒有个名字。"行弦"还是近些年来叫开的，名目还是借用了梆子。

在戏里我也加过行弦。在《斬子》里旦角唱"穆柯寨来了我女将總娃"，就起哆囉、多当多当多、当多、当，然后"呀：……"我便在"多当多当"的同时加上"0 6 | 5 i | 6 5 | 4 3 5 | 2 1 6 | 5 - - -"現在也有人加，可是加变了味，为什么哩？試看"3 5 3 5 | 6 5 3 5 |"照这样發展下去，大可發展到"0 5 0 2 | 3 2 3 | 0 4 3 2 | 1 2 1 |""夜深沉"里去。不介詛，这又上了板啦！无须再上板，因为这是搖板。"多当"是表示什么哩？是因为穆桂英下山时帶了五百名家丁，三千担粮草，到轅門时看看来了沒有。当她回头看时，已經到了。正在卸車，人喊馬叫的，"呀！"是表示她听到了。

頂板与碰板散板与搖板的区别

現在有人把这些都分不清，或者是混为一談了！其实它是有区别的。

怎么叫頂板哩？就是前面有过門的有 哆囉 3 5 | 或是哆囉 6 5 6 这都叫頂板。

怎么叫碰板哩？凡是唱的前面沒有过門，胡琴和唱

一齐下，都叫碰板。咱們北京爱用頂板，覺得前面有点交代，感到从容些；南派爱用碰板，它也有長处，显得紧凑。这样分法也不是絕对的，主要的还是根据剧情的需要来选擇。过去譚老板他們唱《天雷报》，老旦念白“今日磨！明日磨！磨也要把它磨光了噢！”这下面一段唱詞就是用碰板起。不久前譚富英先生唱《朱砂痣》也是碰板起。

什么叫散板哩？常称紧打慢唱，这意思是說：“唱是散板，鑼鼓要有板。”如鳳点头起“另丁昌仓当 衣仓昌 6 | 6 | 35 | 55 |……”过門是快板的尺寸唱散板，这就是叫散板。紧打慢唱就是說明它的尺寸。

什么叫搖板哩？如散長錘起的（常称“反長錘”，应叫“散長錘”）扎……打台匡七七……台七匡七台七，或者起“柳絲”、“鳳点头”，后面拉 6 6 6 5 1 312 ·6 21…每一句唱后有一鑼，鑼鼓起散了，唱也不要板叫搖板。

下面再談談鑼鼓：平常的散碎鑼鼓有八九十余种，有人說打“長錘”叫鑼經，那不对。長錘仍然是散碎鑼鼓中的一种，嗩吶牌子里的鑼鼓方称鑼經，举以下几个具体問題来談談：

抅 錘

在皮黃里叫“抅錘”梆子里叫作“散錘”。現在打

乱镲，有些人把锣鼓打得快，板位打得慢而不相合。现在的打法我不想说了，把过去老先生们的打法再拿出来看看：

<u>龙冬</u> <u>龙冬</u> <u>衣才</u> <u>衣仓</u> 昌 · <u>衣才</u> <u>衣仓</u> 昌 <u>衣才</u> <u>衣仓</u> 昌 <u>嘟噔</u> <u>衣仓</u> 昌（加·的地方是"板位"。）

看这段板是多清楚而整齐啊！它和琴的尺寸一贯联到底，这板并不容易加，现在很少听到这样打法了。

关門点

西皮二黄、上句下句、原板慢板全都有"关門点"。问题是有人不敢下，因为怕"火候小"，下了会遭到指责。我年青时跟谭老板拉戏，他是有"火候"的。那时他七十多岁，我二十三岁，打鼓的刘先生也是有年岁的。我就因为没"火候"上台就耽惊受怕。

有一次周建良先生演«莫以然死»唱到"冀州城闯坏了小将……莫----成"。打鼓的是乔三，他在"小将……"加了两下达！达！我听了感到不够味。因他不敢下锣鼓，我就告诉他，应该在闯坏了三个字上打一个关門点、在"小将"加"多打"来个收头，收头后面要添底音。第二次乔三便按照我的说法，试了一次，结果确实是比以前好多了。

用"关門点"是有道理的，它是表示一般唱的收板。要记住"大收头"两板半，"小收头"一板半无论

是皮黄或曲牌均是如此。

二 六

現在的二六是这样起头：

“龙冬、达达、达达、才，来歹、衣令、才、达、歹、才、哆囉、6 2”或者“6 2 | 1 6 2 | 1 6 1 2 |……

2 3 5 6 | 1 哆囉 | 不应有这哆囉、胡琴在这里也不应該切住，如果切住，前面的長过門和后面的6 2就脱了节。同时一个二六板內不能用两个哆囉，过去老先生們拉就是和“哆囉”一齐下。

曾記得譚老板唱《洪羊洞》时，上魂子念白“天波府去者”起“帽兒头”，“昌打、昌打、来昌、昌，”哆囉在这里我便和“哆囉”一齐下。当时刘順兒叨在嘴里的一根烟袋兒被吓得掉在地上，但我并不怕，因为这是“迎头板”，这样起会更紧一些，不是錯。

最后談談“哭头”与“扫头”：

打扫头务必不要少打一下。何必把它缺胳膊短腿哩？紧慢的尺寸并不在多一下或少一下。什么叫“扫头”哩？就是“昌、七0、昌当、来台、昌当、令达、昌当、衣七、衣个昌”不要把两鑼一收头硬要少打一鑼。可以挂“柳絲”，也可以挂“鳳点头”，无論如何不能少去一鑼。

用"哭头"有一个要注意的：假如只有一个哭头，必须打哭头；有两个为了怕犯重，第二个可以用"硬五鍾"比如《宝蓮灯》唱"我本当带沉香……"这用哭头，到 带秋兒……"就应用硬五鍾："昌、昌、昌、孔匡，"現在有人把硬五鍾少去了一鑼，"昌、昌、孔匡、"硬五鍾本身就已少了一板，还能再少一板嗎？不能。因此希望能把它加上，应該讓我們的鼓点都健全起来才好。

談兩个鑼鼓牌子的用法和打法以及引子音乐的分析

徐兰沅講　唐吉整理

京剧武場是京剧音乐的重要的构成部份，一出戏里运用些什么鑼鼓应該是非常考究的事。运用得当便能和表演取得和諧进而使戏剧得到美滿的效果；用之不当，就会显得突出刺耳，当然也談不到对剧情有所烘托了。过去譚鑫培老先生曾这样說过“糟（念邹）戏多鑼鼓”这个“多”字大概就是指的乱用鑼鼓的意思。不研究剧情，毫无目的硬插些鑼鼓牌子，結果戏給搞得乱七八糟。我們运用一个鑼鼓牌子非但要吻合剧情而且还須要根据剧中人物情緒的变化，剧情进展的快与慢、緩与急要有創造性的来运用它。所謂創造性的运用傳統的东西，不生搬硬套，这是非常正确的。我想根据我历年来在舞台上的实身感受以及幼年間跟老先生学艺时的点点滴滴加上我的看法，提出来和各位同志研究，有不对处希同志們批評指正。

关于“一錘鑼”：

“一錘鑼”是一个非常普通的鑼鼓牌子，在梆子剧中

称其为"一锤锣"，皮黄戏称"圆場"，也有人称其为"打上"，其实都是一錘鑼。

"一錘鑼"的鑼經，凡是武場的同志都很熟悉，因为它的用途最多，但是如何用的得当，就很复杂了，下面我举几个不同用法的例子来談談。

一、上朝官龙套时，一錘鑼的打法是"嘟拉、达、达、匡七七……"，武場称这样的一錘鑼名为"打上"，因为这些群众演員都是頂場上，鑼鼓主要的是造成一种严整的气势，故而打"嘟拉、达……"，这是一种用法。

二、在《审头刺湯》一戏里，陆炳念的两句对子也是用的一錘鑼，可是打法就和上朝官不能一样了。假如我們在陆炳念"清官暂把赃官做，明白人暂作糊懂人"这两句后面打"嘟拉、达、达……"，这样一来就会显得非常呆板拖沓，对陆炳当时那种复杂的内心情緒，是不能烘托出来的。过去老名鼓师刘順先生就打得相当好，它能与演員的内心感情的节拍协調統一，为什么这样說哩，可以先来分析一下陆炳当时的心理状态：当陆炳审問人头后，在断案时对莫妾雪艳的处理是"留在府中"，因为他是主持正义的清官，将雪艳断給湯勤，当然他是不願那样做的，然而湯勤的处心积虑整个害人的目的就是想取得雪艳，他听了陆炳的"留在府中"，就气憤的說"啊？雪艳留在老大人的衙内呀，人头是假，还要背审背审！"說完拂袖而去，跪在堂前的雪艳見湯勤走去，

便对陆炳說"好一个不明白的陆大人！"陆炳一听領悟到雪艳要想顺水推舟的替夫报仇了。其实湯勤之故意找麻煩是为了雪艳不能到手，陆炳是很清楚的，可是在雪艳未念"好一个不明白的陆大人"之前，并不知雪艳的态度，因此在断案时决不願再将一个平白无故的女人送进虎口，听了雪艳的"好一个不明白的陆大人"之后，知道雪艳有替夫报仇的志願；故而他便念出了"清官暂把贓官做、明白人暂作懵懂人"，即是装作糊塗把雪艳断給湯勤，讓雪艳来杀死这个忘恩負义的恶賊，这些就是当时陆炳复杂的內心情緒，因此刘順先生在这兒打"一錘鑼"时是这样：

清官暂把贓官做，

明白人暂作|懵|懂|人|

　　　　　|冬|冬|达|匡七……

懵懂人三字演員用强頓音念出，鑼鼓用强烈的节奏突出这三个字，如果我們單从字面上去理解"懵懂"是不應該强調的，因为懵懂即是糊塗呀！这样体会就錯了，因为陆炳內心的眞正的含意是"湯勤你这个忘恩負义的恶賊这就是你害人的下場"，內心里又痛惜着莫怀古平白遭难等等复杂的情緒交杂在一起，故而这里用这种打法頗为恰当，这是刘順老先生的一种創造性的运用法。

三、《失街亭》中的諸葛亮上場也用"一錘鑼"，但是就与以上都不同了，为什么哩？因为他是統領三軍的主帅有深智远謀，全軍上下人皆尊敬，是一个很有威望

的元帅，他上場前有四大将起霸用嗩吶吹"水龙吟"，随后就是他上場，場上空气是非常威严的，为了要突出他伴着他上場的鑼鼓就要有气魄，因此这里就需用"一錘鑼"，但是打法又不同了，要这样打："达台、匡七七……"，尺寸要緊；当"达台"打出后，好像是要用的"四击头"但是到"匡七七……"，便听出这是"一錘鑼"了，諸葛亮随着鑼鼓上場，人物也突出了，气氛也庄严了。这里为什么不用"四击头"哩？因为前四将上場是用的"四击头"，再用会显得重复，人物也不能突出了。

"达台、匡七"开头的"达台"这两下看起来很簡單，可是尺寸要好好的掌握，有很多打小鑼的同志，不是下快了就是下慢了，不要小视了这問題，小鑼下快或下慢了鑼鼓的节奏就会散乱。小鑼在这里下得最适合，要这样："达台"决不能达台也不能"达台"。以上都是"一錘鑼"，可是根据各种不同的情况有各种不同的打法，这就說明了运用一个牌子必須要灵活的創造性的去用，不能生搬硬套。

附带談一下曹操这一人物在戏里升帐时、上場都用"四击头"，我想如果改用"一錘鑼"要比"四击头"好，希望剧团的同志試試看。我們尊重前人的用法是对的，但是不能为前人的用法束縛着我們，因为时代不同，是發展的，艺术也要跟着时代前进而前进，过去的譚鑫培老先生，現在的梅兰芳先生以及其他的名京剧艺

术家們都掌握了这一点。比如現在的«失街亭»中的諸葛亮上場大家都用"一錘鑼"这就是譚鑫培先生改革的，在他以前的老先生們都用"四击头"，他覺得"四击头表現不了諸葛亮上場时的那种应有的气氛，就把它改用"一錘鑼"。从这一点看，我們可以尽量地来按照劇情需要运用鑼波，讓傳統东西为我們今天的劇目所用。

关于四边淨合头的打法：

再以«失街亭»一戏为例吧，馬謖起兵用"水底魚"，不用嗩吶牌子，到馬謖、王平上山时用"四边淨"的前半段，等到王平回营画圖时，用"四边淨合头"。就在这"四边淨"的合头里，往往有些人尺寸掌握不好，如：

达台|昌七|昌昌堂|衣个堂昌|（×是板位）

最后的昌（鑼）应該在板上，結落在眼上了，为什么会落在眼上呢，問題就發生第二小节，沒能把一个空眼留出来，这样一接下去因而就零亂了"四边淨合头"的正确打法应該是这样：

达台|昌七|昌达 〇|昌堂 衣个堂|昌

我們一看就知道"昌达"后面的那个空眼无論如何要空出来。

还有一种打法，是借"長尖"的底錘起板是最合适了。

关于“引子”：

“引子”根据其曲调来看，它的基本曲调就是昆曲中的“哭相思”牌子曲，由于生、旦、净、丑各行的不同，曲調也起了各种不同的变化，无論怎样变化，它有一个规律是不变的就是每个引子的終止音都是落在四（6̣）音上，我們先来看一看“哭相思”曲調：

| 3 5 3 5̣ 6 $\overset{\dot{1}}{}$5 3 2 3 —— |

| 1 1 6̣ 1 2 $\overset{3}{}$1 6̣ 5̣ 6̣ —— |

从上面曲調看，它的主音和乐句間的停頓音，可以肯定說京剧的“引子”就是由它变化运用的。

京剧中的引子，集中起来大体上有这样几种：“大引子”、“小引子”、“虎头引子”、“虎尾引子”还有“哭相思引子”。

大引子的組成部份有两种形式：

（一）一个“虎头引子”加一个“虎尾引子”。

（二）两个虎尾引子加在一起。

我們用«楚汉爭»（霸王别姬）中的韓信用的大引子为例来看：

运筹帷幄 2 3 2 1 3 ——（帽兒头）1 2 3 5 1 1 ——

統雄师，　　　　一 片 丹心，

2 1 2 2 1 —— 6 7 7 6 ——（才令才）九里山前，十
将汉　　　　　　扶，

埋伏，（才达才）3 2 2 1 1（达达）6 1 2 3 2 1
　　　　　　　运　　神机，　　神出鬼

（叭咯）6 6 6 5 5 5 6 —— ‖
　　　没。

这个大引子就是一个“虎头引子”加一个“虎尾引子”，我們把它拆开头两句就是“虎头引子”，后两句就是“虎尾引子”。很多戏里有用“單虎头引子”和“單虎尾引子”的，如《南阳关》的伍云召就是用的“虎头引子”，过去《失街亭》一戏也是用“虎头引子”，后来給譚鑫培改成了大引子，这个大引子而是用两个虎尾引子加在一起的，單用“虎尾引子”也很多，不一一举例了。

所謂“虎头引子”和“虎尾引子”的不同是这样，再用韓信的引子为例：

虎头引子：运筹幃幄 2 3 2 1 3 ……
　　　　　　　　統雄师

虎尾引子：九里山前十埋伏 3 2 2 1 1 —— …… |
　　　　　　　　　　　运　　神机

一个落在工（3）音上，一个落在上（1）音上，就是这个区别不同。

"虎头引子"一般多用于武将，在（3）音后面起鑼鼓"帽兒头"然后再接唱，这是为了突出武将的性格。

"虎尾引子"多用于文臣，在（1）音后面打"答答"然后接唱，这是文与武两种性格上的分类。

大引子多用于大元帅，例子很多不多举例子了。

所謂"哭相思引子"，如过去譚鑫培先生演《卖馬》里的引子，就是"哭相思引子"。如：

3 5 6 5 6 i 5 65 3 2 —— 3 —— | （多多）6 1 6

好汉英雄困 天 堂，　　　　不知何

1 1 2 3 5 2 1 6 2 3 1 6 —— |

日回 故　　　乡！

第一句是改动不大，下句由于要表达秦琼的思乡心切，因此把旋律拉長了，感情上也就更深了一層。

"哭相思"的大引子，用《天雷报》里老生的引子来看：

3 5 6 —— 6 5 6 i 5 3 ——（多多）6 2 3 1 6

年紀迈，　血气衰，　　　　年老 无兒

6 2 3 1 1 6 —— 5 —— 6（多多才）i 3 3 3 5 6 i

痛伤　　　　怀！　　　　听嫣嫣哭声唤

5 65 3 2 3 ——（多多）2 3 1 6 2 3 1 6 · 6 1 i 2 3

悲 哀，　　　想 必是为 嬌兒，失却了恩

1 6 —— 2 3 1 2 1 1 6 —— ‖

爱！

这个引子虽然是分成四个段落，根本上还是两句的变化。这一个引子的創造是相当成功的，它不像有些唱腔旋律离开了詞意，就很难分辨它是表达什么感情。可是这个引子如果你單听曲調，悲凉凄愴的感情仍然是很感动人的。

小引子是青衣用的多，青衣很少用大引子，也可說沒有大引子，如《宇宙鋒》里的"杜鵑迎头泣，血泪暗悲啼"；《三娘教子》的"守冰霜貞节为本，效孟母教子成名"，都是小引子。

梅兰芳先生在引子上有很多創造，好的例子很多，現在我举他在《霸王别姬》中的引子来談談：

明灭蟾光，金風里 3 2 1 2 3 —— 2 3 2 —— |

鼓 角 凄

6 7 —— 7 2 7 6 5 —— 6 —— ‖

凉

为了更深的表达虞姬的感慨的心情和她的善良的性格，他在这引子里少許变化了一下：

明灭蟾光，金風里，3 2 1 2 3 — 2 3 2 1 — |

鼓 角 凄

6 6 6 5 —— 4 —— 6 —— |

凉

这个引子听起来比第一个單純些表达感情的深度上是深了一些，虽然两个引子不同了，旋律上有了些变化，但它的特点仍然是保持着。比如第一个引子里的第一分句最后一音是(2)音，在第二分句的当中最低音是(5)音，这两音的音程关系是五度，整个旋律就显得很协和：

第一分句 …… 第二分句

3 2 1 2 3 —— 2 3 2 —— | 6 7 —— 7 2 7 6 5 —— 6 —— ‖

第二个引子的第一分句最后一音变成了(1)音以后，为了要保持这个特点；就将第二分句的最低音降到(4)音上：

第一分句

3 2 1 2 3 —— 2 3 2 1 | 6 6 6 5 —— 4 —— 6 —— |

其他結束音都用6音，这些特点都被保持着，我認为这种創造是比較成功的。

从以上的引子来看，尽管是由于發展变化的表現形式不同，而其产生根基都是出自昆曲中的"哭相思"牌子的旋律。因此，我們說京剧引子是"哭相思"牌子旋律的变化运用。

北京宝文堂書店出版
（北京王府大街64号）
北京市書刊出版業營業許可証出字第064号
北京市印刷三厂印刷　新華書店發行
*
統一書号：10070·320　字數12,000　開本787×1092 耗1/32　印張 $\frac{11}{16}$
1959年3月北京第1版第1次印刷
印數0001—8500册
定價0.08元